Hipótese de uma semiologia Arquitetônica[*]

José Liberal de Castro

O 2º Seminário sobre Linguagem na Sociedade Moderna, promovido pelo Núcleo de Pesquisas em Lingüística do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, foi antecedido por outro Seminário, o primeiro, realizado em junho de 1981.

O 1º Seminário

No 1º Seminário, tive a oportunidade de fazer uma palestra intitulada *A Linguagem da Arquitetura*. Transcorrida mais de uma década, pude recentemente ouvir a fita gravada que testemunha minha participação no evento. Logo percebi que naquela ocasião eu não havia tratado rigorosamente da linguagem da arquitetura ou da linguagem na arquitetura, pelo menos num entendimento inequívoco do tema. Talvez tenha até procurado contornar o impasse, enveredando por uma apreciação ampla da matéria, sem me envolver diretamente, como tentarei explicar.

Linguagem e arquitetura

No sentido restrito, linguagem é a expressão verbal do pensamento. Em tal caso, como discutir a linguagem da arquitetura, se arquitetura não fala (salvo nalguma concessão poética?) ... [01]

Mais complicada ficaria minha situação se recorresse a dicionários especializados, como o *Pequeno Vocabulário da Lingüística Moderna*, em que o autor, Francisco Silva Borba, enumera cinco características da linguagem, todas de difícil aplicação no campo da arquitetura. Assinala o dicionário que a linguagem se define por ser: 1. verbal; 2. articulada; 3. atividade mental; 4. adquirida pela aprendizagem; 5. universal.

(*) Palestra efetuada em 15 de abril de 1993 no 2º Seminário sobre Linguagem na Sociedade Moderna, promovido pelo Núcleo de Pesquisas em Lingüística da Universidade Federal do Ceará/NUPEL, sob o título *Aspectos da linguagem arquitetônica*. As notas de rodapé, agora incluídas, buscam facilitar uma melhor compreensão do texto.

01. Ver notas 02, 03, 04, e 05.

Transportadas estas características para a Arquitetura, talvez somente as três últimas, e ainda em parte, possam atender às exigências dos lingüístas.

Quando digo – ainda em parte – sigo o princípio de que o conceito de "trabalho mental" é relativamente novo no âmbito das atividades artísticas e afins. Talvez proceda de Miguel Ângelo, ao considerar a arte como "cosa mentale", ponto de vista sem dúvida exarado com evidente objetivo de incluir, na roda dos humanistas da Renascença, os artistas (pintores, escultores e também arquitetos). No fim de contas, para os mecenas da época, banqueiros e comerciantes com aspirações aristocráticas, qualquer trabalho manual ainda aparecia preconceituosamente correlacionado com as atividades de servos e escravos...

Uma conceituação mais abrangente, de modo a justificar minha presença no 2º Seminário, finalmente encontrei-a no dicionário do velho Caldas Aulete, no qual, entre outras, achei a definição salvadora. Aulete afirma que são linguagem também "os meios de expressão que um artista tem a seu dispor" e abona sua definição citando "a linguagem das cores".

Inegavelmente, no 1º Seminário, havia eu baseado minha apresentação consoante o sentido lato de "linguagem", exposto por Aulete. É bem verdade que naquela oportunidade eu tinha procurado enfatizar os vários aspectos relativos à disposição dos elementos constitutivos de uma obra de arquitetura, ajudando-me com a exposição paralela de diapositivos ilustradores. Pude então mostrar visualmente minhas considerações concernentes à volumetria, aos cheios, aos vazios, ao ritmo, à modenatura, ao equilíbrio e ao desequilíbrio intencional, às cores, às texturas, aos materiais de construção e suas técnicas de aplicação, ao uso social da arquitetura (programas arquitetônicos), ao uso da arquitetura como meio de diferenciação social, como símbolo de poder. Também me referi aos sistemas de representação e de simulação da arquitetura, como são os desenhos, as maquetas e outros artifícios. Considerei, enfim, o que se poderia denominar, de modo bem amplo, uma "linguagem da arquitetura". Minha participação, embora possa ter despertado algum interesse, especificamente não tratou de semiologia arquitetônica.

À guisa de complemento elucidativo às considerações que me permiti expor naquela ocasião, transcrevo opiniões externadas em

recente mesa redonda realizada na Texas A & M University (13.04.1989), cujos debates foram publicados sob o título – "A voz da arquitetura" *(The voice of architecture)*, título aliás um tanto alheio à tônica da discussão. O evento, do qual participaram três conhecidos teóricos (K. Frampton, C. Norberg-Schulz e Karsten Harries), na verdade integrava um simpósio universitário denominado "Constância e mudança em arquitetura".[02]

Nos debates do painel "A voz da arquitetura" os participantes trataram de "linguagem da arquitetura" de modo semelhante àquele pelo qual optei no 1° Seminário. Karsten Harries, por exemplo, aceita "linguagem da arquitetura" num "sentido metafórico".[03] Por sua vez, Norberg-Schulz emprega "linguagem", limitando-a porém a um "certo sentido". Aludindo à catedral de Nôtre Dame, em Paris, e à igreja de Wies – obra notável do barroco bávaro, Norberg-Schulz assinala que essas edificações ainda podem ser admiradas ("fruídas") porque "falam como arquitetura" (quer dizer, porque se expressam como forma e espaço, acrescento eu) e não por seu poder político e simbólico.[04] Já Frampton, apoiando-se em Wittgenstein, refere-se ao "dizível" e ao "indizível" e fala em "ouvir a arquitetura". Nesse passo, recorre a Rasmussen, quanto às condições de reverberação ambientais de certos edifícios, tais como o Taj Mahal, de Agra, onde o som de uma flauta se prolonga por 20 segundos. Paradoxalmente, entretanto, admite que, extinto o som da flauta, "também se pode ouvir o silêncio do Taj Mahal"...[05]

---

02. First International Cubitt Symposium on Architecture. Ver: QUANTILL, M & WEBB, B. (coord.) – Constance an and change in architecture, p.61-75.
03. "What we might mean metaphorically by 'language of architecture'" (op. cit. p.73)
04. "So I think that these buildings still speak as architecture. Not perhaps as politics, not as the symbolism which columns had to some people at that time, for reasons of power that we can leave behind. However, we can still basically enjoy these buildings as architecture." (op.cit. p.72)
05. "Of course, when there is no flute one also hears the silence of the Taj Mahal." (Op. cit. p.75). O título - "A voz da arquitetura", conferido pelos organizadores à mesa redonda, sem dúvida foi tomado de um trecho da intervenção de Frampton, aliás, por sua própria confissão, inspirada no livro *Experiencing Architecture*, de S. E. Rasmussen. No capítulo X, denominado "Ouvindo a arquitetura" (*Hearing Architecture*), Rasmussen pergunta: " Pode a arquitetura ser ouvida? Muita gente diria que, como não produz som, a arquitetura não pode ser ouvida. Entretanto, ela não irradia luz, mas pode ser vista." (p. 224). Convém todavia lembrar que as considerações de Rasmussen, a bem dizer, mais se preocupam com efeitos acústicos, isto é, com fenômenos físicos de propagação, reflexão e reverberação do som em distintos espaços arquitetonicos. Não tratam, portanto, de uma emissão arquitetônica de sons.

Considerações Teóricas sobre Arquitetura

Em retornando à minha participação neste 2° Seminário, busco agora outra senda de reflexão. Arrisco-me desta feita por caminhos novos, direcionando minhas considerações para estudos ou hipóteses que procuram compreender a arquitetura à luz da semiologia.

Temo, contudo, lograr os que me ouvem, pois se trata de matéria não muito bem definida, mesmo entre os que a defendem. A ela, aliás, se opõem inúmeros teóricos e de modo tal. que nem sequer admitem incluí-la em preliminares para discussão.

Antes de penetrar o assunto, vejo-me porém praticamente obrigado a considerar outras posições menos polêmicas de analisar uma obra de arquitetura. Expô-las, conquanto sucintamente, contitui uma maneira de situar a análise, apresentado-a sob variados pontos de vista. Um levantamento bibliográfico relativo a cada posição até poderia indicar numericamente as correntes hoje mais aceitas nos estudos arquitetônicos, correntes sobre as quais, um pouco mias adiante, farei rápidas observações, sem descer a pormenores.

Esta exposição se dividirá pois em itens específicos, que conduzem ao objetivo da palestra, assim relacionados:

1. Os tradistas
2. A forma arquitetônica

2.1. Forma e função

2.2. Racionalismo arquitetônico

3. O espaço arquitetônico
4. Arquitetura e imagem
5. Semiologia arquitetônica

Os tratadistas e Vitrúvio

As primeiras teorizações modernas sobre arquitetura remontam à Renascença florentina, provavelmente com Leon Battista Alberti (1404-1472). Hoje incontáveis, esses estudos atingiram gran-

de amplitude já no século XVI, em particular com famosos arquitetos maneiristas italianos, tais como Sérlio (1475-1552), Vignola (1507-1573), Palladio (1508-1580), Vasari (1511-1574), Scamozzi (1552-1616) e tantos outros tradistas epígonos, interessados em teorias da arquitetura.

Todos, de uma modo ou de outro, se arrimam num trabalho, por certo a mais antiga obra teórica sobre arquitetura que se conhece. Refiro-me a *Os Dez Livros de Arquitetura*, do Arquiteto Marco Vitrúvio Pollio, também nominado Marco Lúcio Vitrúvio.

O título original – ARCHITECTURA LIBRI DECEM – não se refere propriamente a livros, como hoje os entendemos, mas a temas gerais, estes, por sua vez, apresentados em capítulos dedicados a assuntos específicos, envolvendo, no todo, os mais diversos aspectos da arquitetura. Vitrúvio transita das teorias conceituais à ambiência do local de implantação da obra; discute dos materiais e técnicas de construção às tipologias arquitetônicas recomendadas; comenta das cores às águas; discorre da orientação dos edifícios às máquinas de guerra.

Homem de vastos conhecimentos, profundamente helenizado, Vitrúvio, é quase certo, viveu no chamado Século de Ouro da produção intelectual romana, tendo sido contemporâneo do Imperador Augusto, a quem dedicou a obra.

Todos os vários tradutores de Vitrúvio se queixam da falta de claridade do autor e das dificuldades de interpretação dos códices. O texto original, reencontrado na Renascença, não se fazia acompanhar de esclarecimentos gráficos, o que explica serem os desenhos inseridos nas edições dos *Dez Livros* criações elaboradas pelos tradutores, algumas vezes fantasiosas.[06]

Vitrúvio tinha consciência de suas limitações literárias. Assim, matreiramente, procurou eximir-se das críticas dos seus contemporâneos, declarando no oferecimento a Augusto César: "Não sou grande filósofo nem eloqüente orador, nem excelente gramático, mas

06. Os textos de Vitrúvio eram conhecidos nos mosteiros medievais já no período carolíngeo, embora começassem a despertar interesse maior somente nos humanistas do século XVI. Editada pela primeira vez em 1486, em Florença (ou talvez em Roma no ano seguinte) a obra de Vitrúvio deve a Alberti sua divulgação no ambiente profissional dos arquitetos, havendo entusiasmado tanto notáveis figuras do Alto Renascimento (Bramante, Rafael) quanto posteriormente os maneiristas italianos, estes, por sua vez, seguidos por toda a Europa.

modesto arquiteto que pôs seu empenho em escrever sobre matérias que não lhe são estranhas."[07]

Essas considerações vitruvianas adquirem para mim particular valia. Na verdade, permitem que me utilize da ressalva do tratadista como escudo, isto é, que nelas me abrigue, pleiteando a benevolência dos presentes para alguém que aqui se apresenta, não como lingüista, mas como arquiteto modestíssimo.

A obra de Vitrúvio confere grande destaque à arquitetura grega, ou melhor, à arquitetura helenística, fato que deve ser compreendido como fruto do espírito da época. Em decorrência da conquista da Grécia, operada um século e meio antes, verificara-se em Roma uma verdadeira invasão cultural dos vencidos, provocando protestos e repulsa dos setores tradicionalistas. Excluída essa reação, nada mais natural, portanto, a admiração devotada aos refinamentos estéticos de procedência grega, evidentes na arquitetura como aliás também observados em outros campos de expressão artística ou filosófica.

A presença cultural grega redundou num volumoso derrame vocabular, com marcadas conseqüências no léxico romano e também repercutiu na criação de declinações especiais e na grafia das palavras importadas, a fim de permitir a transliteração de fonemas desconhecidos na prosódia latina. A obra de Vitrúvio, como se pode presumir, recorre insistentemente a vocábulos gregos pertinentes à arquitetura, ora traduzindo-lhes o significado, ora os explicando, sempre quando não lhes encontrava a devida correspondência lexical em sua língua.

Embora conhecendo vozes discordantes, jamais um grupo de conceitos igual àquele estabelecido por Vitrívio, apontado no Capítulo III do Livro I, tem sido até hoje mais repetido, quando afirma que a obra de arquitetura se caracteriza pela tríade: solidez (*firmĭtas*), utilidade (*utilĭtas*) e beleza (*venusta*).

---

07. VITRÚVIO, M. L. – *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 1955, p. 12. No original latino: "*Namque non uti summus Philosophus ne Rector disertus, nec grammaticus summus rationibus artes exercitatus/sed ut architectus his letteris imbutus haec nisus sum scribere*", conforme aparece na versão espanhola do Presbítero Joseph Ortíz y Sanz (Madrid, 1787, p. 8). Apesar de traduzida na Europa desde o fim do século XV, a obra de Vitrúvio permanece até hoje inédita em português.

A análise isolada, combinada ou conjunta dos temas da bimilenar proposição vitruviana tem servido de base a inúmeras teorizações por vias de considerações desenvolvidas de acordo com as mais variadas interpretações.

O conceito de solidez, por exemplo, foi ampliado para além do estudo de resistência dos materiais e estabilidade da edificação, avançando hoje para o conforto ambiental, aliás, já mencionado por Vitrívio. Algumas teorias mecanicistas propostas para explicar as origens da forma arquitetônica também procedem diretamente do conceito de solidez. Hoje, edificações de obsolescência programada, envolvidas pelos esquemas de consumo, põem em xeque uma das marcas milenares da arquitetura, que é a permanência material.

O conceito de utilidade, por seu lado respondendo pelas funções sociais da arquitetura, orienta uma infinidade de trabalhos teóricos e críticos. Constitui atualmente o bloco de maior aceitação no campo do pensamento arquitetônico, particularmente nos meios universitários, imbricado em considerações econômicas e, às vezes, políticas, oferecendo amplo espectro especulativo.

O conceito de beleza, o mais fluido de todos, aparece, ora envolvido com a forma no seu aspecto físico, ora correlacionado com apreciações estéticas formalistas. Em Vitrúvio e nos tratadistas da Renascença, seus seguidores, o conceito de beleza se volta freqüentemente para as teorias das proporções, tomadas de modo normativo.

A Forma Arquitetônica

Forma e função

Em meados do século XIX, numa espécie de derivação vitruviana, o escultor norte-americano Horatio Greenough, teorizando sobre a representação do corpo humano, proferiu o célebre aforismo segundo o qual "a forma segue a função".[08] Ao se referir à forma

08. Greenough assim se expressava: "By beauty I mean the promise of function. "By action I mean the presence of function. /"By character I mean the record of function".(Cit. GIDEON, S. - *Space, time and architecture*, p. 214)

(no seu caso, escultórica), Greenough procurava trazer, para o campo da criação artística, proposições ligadas ao evolucionismo biológico, segundo as quais os seres vivos adquiriam ou perdiam os órgãos de seus corpos em função de suas necessidades vitais.[09]

O conceito de "a forma segue a função" foi empregado na arquitetura pelo grande e malogrado Arquiteto norte-americano Louis Sullivan. De seus escritos e de suas realizações arquitetônicas procedem muitas das teorias *funcionalistas* da arquitetura, logo ampliadas para os conceitos do racionalismo arquitetônico que dominaram o fim do século XIX, toda a primeira metade do século XX e ainda hoje encontram franca aceitação nos meios profissionais.[10]

As relações entre forma e função na verdade são muito antigas. Acham-se implícitas na *utilitas* vitruviana. Afirmam-se no exercício profissional, naquele próprio instante em que o projeto se direciona para considerações objetivas, particularmente quando da definição dos custos. Para o renascentista Alberti, era no ato da execução da obra que a função (*utilità*) passava a justificar a forma.

O relacionamento entre forma e função procede da própria origem da arquitetura. As variações da forma, no tempo, estariam intrinsecamente ligadas às necessidades e realidades sócio-econômicas que a alteram. Além do mais, a relação entre forma e função envolveria critérios moralistas, norteados para a economia de meios (materiais e monetários), caracterizando-se pela chamada "sinceridade construtiva". Essa relação avulta de modo claro nas arquitetura populares ou em obras concebidas no respeito a posições éticas tomadas em defesa do investidor, seja público seja privado.

---

09. Não conheço os escritos do escultor americano, aliás republicados em 1947, pois o recente catálogo da Prairie Avenue Bookshop - 1993/1994, de Chicago, assinala manter à venda: "*Greenough, H. - Form & Function. Remarks on Art, Design & Architecture. Repr.* 1947, 135 pp. 19C *treatise expounding aesthetic ideas later echoed by Ruskin, Sullivan & Le Corbu on the nature & function of art.* ppr. $ 12.00". (p. 38)

10. SULLIVAN, Louis Henry (1856-1924). Expressiva figura da chamada *Chicago School*. Sentenciava: "a forma segue a função" (*form follows function*). Ver principalmente o texto de *Kindergarten chats*, incluído com outros escritos de Sullivan na versão argentina de sua obra englobada sob o título *Clarlas con un arquitecto*. Ver também: MORRISON, Hugh - *Louis Sullivan, Prophet of Modern Architecture.*

Numa perspectiva histórica, verifica-se que a função (mecânica), bem evidente em certos períodos, sempre aparece como fonte geradora da forma.[11] A própria arquitetura eclética oitocentista, cujas concepções morfológicas se espraiam às primeiras décadas deste século, muitas vezes também optou por soluções funcionalistas, apesar das concessões formais e da capa ornamental com que encobria os elementos da tectônica.

O racionalismo arquitetônico

A elaboração da arquitetura como prática racional tem história milenar. A observação dessa prática por meio de normas decorrentes de formulações conceituais remonta entretanto ao fim do século XIX, ou melhor, à introdução do chamado modernismo arquitetônico, ocorrida em data recente. A exatidão dessa data carece de importância, mesmo porque depende dos critérios adotados, conquanto possa ser encaixada nos anos finais ds segunda década destes novecentos, logo após o fim da Primeira Grande Guerra.

Evidentemente, em termos de arquitetura, os vocábulos "racionalidade" e "racional" têm assumido distintos sentidos com o tempo e com situações específicas. Para Gregotti[12], haveria pelo menos quatro interpretações, ora aqui apresentadas de modo conciso: 1. disposição racional do objeto, atendendo à sua função e a lógica interna da construção; 2. ausência de adornos, quer dizer, emprego de superfícies lisas e unitárias; 3. objetividade, isto é, a aplicação rígida do princípio de causa, evitando a intromissão do sentimento e da intuição 4. processo de passos lógicos em busca de soluções ótimas para determinado problema, estabelecendo procedimentos controláveis, originados dos próprios dados.

Todas essas interpretações, de uma maneira ou de outra, aparecem misturadas nas propostas dos grandes arquitetos da primeira fase da arquitetura dita moderna (Le Corbusier, Gropius, Mies Van der Rohe, Loos etc). A forte ênfase conferida aos postulados racionalistas, muitas vezes expostos de modo exacerbado já na década de 20 deste século, deve ser tomada como uma afirmação de luta contra a instabilidade e a rapidez das mudanças da sociedade

11. A referência é feita às funções utilitárias, particularmente às estruturais.
12. GREGOTTI. Vittorio – *O território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

industrial, iniciada nos oitocentos e, sem dúvida, mais acentuada ante o espetáculo de devastação material da Europa ocorrida na Primeira Grande Guerra.

Assim, a um mundo em crise, os arquitetos opunham a razão como única saída para instalar uma nova ordem numa sociedade nova, assumindo um posicionamento oposto a muitas especulações filosóficas da época, expressas em dúvidas, ceticismo e ansiedades. Desse modo, propagou-se rapidamente um movimento de cunho internacional, conhecido por "racionalismo arquitetônico", impregnado de propostas de renovação estética e de messianismo social. A certeza de lidar com uma verdade absoluta, emanada da razão e superior às transformações históricas (subjacente no item 4, das interpretações de Gregotti anteriormente referidas), levou Walter Gropius a eliminar o estudo da História da Arte na Bauhaus de Dessau. Essa arquitetura "racionalista", sinônimo de "moderna", encontrou ampla acolhida no Brasil, desde 1930, embora logo adaptada às vertentes culturais do País. De maneira em contrário às conceituações internacionais, na realidade as soluções racionalistas brasileiras apareciam vinculadas ao passado: não às formas tradicionais, mas ao espírito da arquitetura nacional antiga, cujo estudo sistemático passou a interessar os nossos arquitetos. A arquitetura brasileira antiga passou a desfrutar de especial prestígio junto dos jovens arquitetos daquele período, particularmente por sua "sinceridade construtiva", claramente observável em magníficos exemplares de obras civis remanescentes. Entre outras conseqüências, acrescente-se, esse posicionamento cultural redundou, em 1937, na criação dos serviços oficiais de preservação da memória arquitetônica brasileira, o hoje extinto Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Impõe-se assinalar que, pelo menos em tese, a racionalidade sempre integrou a concepção da obra de arquitetura, mesmo porque as relações entre forma e função se apresentam intimamente ligadas aos sistemas estruturais, à estabilidade da edificação. Do reconhecimento e da busca declarada desse modo de racionalidade construtiva (ver o item 1, de Gregotti), nasceram as demais interpretações do racionalismo arquitetônico modernista. Originaram-se de proposições de procedência iluminista, divulgadas em meados do seculo XIX, em boa parte expostas por Violletle-Duc em textos dedicados à análise dos sistemas construtivos das catedrais

góticas e conseqüentes versões para sistemas resolvidos com novos materiais fornecidos pela indústria e elaborados para atendimento a novos programas arquitetônicos.[13]

Como comentário complementar, deve ser dito que, na obra de arquitetura, a técnica assume importância fundamental, influenciando fortemente a forma. A disputa por reconhecer o predomínio de um dos fatores sobre o outro gerou nos meios germânicos do século XIX algumas teorias concernentes à origem da arte – teorias tecnicistas de Semper[14], opostas às de Riegl, ditas puro-visualistas.[15]

O entendimento da arte como um processo dialético, com interação de antagonismos, revisa aqueles conceitos, como aliás já entrevira Fiedler. Pelo menos esta é a opinião de Hauser, para quem o "tecnicismo de Viollet-le-Duc era tão romântico quanto o

13. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (1814-1879) - arquiteto restaurador de inúmeras obras francesas do período gótico, entre as quais figuram a Igreja Nôtre Dame de Paris, a igreja abacial de Saint-Denis, a cidade de Carcassone, trechos do castelo de Pierrefonds, o castelo de Coucy, a igreja e o castelo d'Eu, topônimo este último conhecido dos brasileiros. A discussão *forma e função da ogiva gótica* tornou-se um dos elementos fundamentais nos estudos do arquiteto, empolgado com a "lógica" da estrutura gótica. Ver principalmente os verbetes de seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, mas também os *Entretiens de L'Architecture e a Histoire de l'Habitation Humaine*.

14. Para o alemão Gottfried SEMPER (1803-1879), duas razões essenciais condicionam a elaboração de uma obra de arte, qualquer que seja: 1. a necessidade; 2. o material usado. Admite apenas que as cores podem não participar das regras e que a obra, imposta pela necessidade, pode elevar-se a um plano simbólico. (ver RYKWERT, Joseph – Gottfried Semper and the problem of style).

15. *Pura visualidade* – metodologia desenvolvida desde fins do século XIX pela chamada Escola de Viena, iniciada por Konrad FIEDLER (1841-1895) e desenvolvida por grandes teóricos como Franz WICKHOFF (1853-1909), Alois RIEGL (1858-1905), Max DVORAK (1874-1921), Heinrich WÖLFFLIN (1888-1968), entre outros. A teoria da pura visualidade (*Reine Sichtlichkeit*) se opõe frontalmente às posições positivistas, entendendo a arte como uma "linguagem de formas e cores". Para a Escola de Viena, "o campo da arte é o da percepção objetiva; a arte é o limiar mágico em que se assentam a idéia e a sua representação, quer dizer, a intuição e a expressão. Para os puro-visualistas, a obra de arte não estaria "ligada ao ambiente em que nasceu nem relacionada com o gosto e os costumes da época, como querem os teóricos positivistas". (ver FAGIOLO, Maurizio – *Guia da História da Arte*, p. 91)

esteticismo de Ernst Gall, com a diferença que um partia da vinculação total (à técnica) e outro, da liberdade absoluta da vontade artística."[16]

Reação ao modernismo racionalista

Após o encerramento do 10° Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM, realizado em Dubrovnik (1953), um reduzido número de jovens arquitetos ingleses, franceses e holandeses reuniu-se para debater as conclusões do encontro, sobre as quais levantavam dúvidas, particularmente nas considerações relativas à cidade. Em conseqüência, organizaram um grupo autodenominado Team X (alusivo ao CIAM X), que, no congresso seguinte, ocorrido em Otterlo/Holanda (1959), assume publicamente posições contrárias às teses do racionalismo arquitetônico.

Por outro lado, alheio ao movimento do Team X e, de certo modo, vindo até a antecipá-lo, Le Corbusier, um dos corifeus do movimento moderno, silenciando suas pregações de mais de três décadas, elabora o projeto da Capela de Nôtre Dame du Haut (1950-1954), em Ronchamps (Belfort, França), recorrendo a soluções formais e espaciais distantes do geometrismo ascético dos racionalistas.

Desde então, grupos de arquitetos em vários países passaram ora a contestar ora a tentar reformular as proposições racionalistas, quase sempre bradando contra o cerceamento da criatividade imposto pelo purismo plástico e pelo rompimento com a marcha natural da história. Alguns vêm apelando para a reintrodução do ornamento, empregado até de modo gratuito; outros passaram a recorrer a formas, indubitavelmente decorativas, consagradas há mais de seis décadas pela hoje chamada "arquitetura proto-moderna", mais conhecida por *Art Déco*. Enfim, de parte de outros mais, evidencia-se uma rejeição consciente das posições racionalistas, buscando apoio nas correntes filosóficas ditas "pós-modernas".

As relações entre forma e função, apanágio dos funcionalistas, vêm sendo claramente rechaçadas em nome de diversos e conflitantes pontos de vista, de modo particular, como já se disse, em protesto contra quaisquer conceitos ou normas inibidores da renovação plástica e espacial. Essa renúncia ao funcionalismo, é

16. HAUSER, Arnold – *Sociologia del Público*, *in* Sociologia da Arte, v. 4, p. 475.

preciso contudo ressaltar, freqüentemente se opera por via de um certo cinismo, observado mesmo em arquitetos de renome internacional.

Em regiões, periféricas, como é o caso do Brasil (e, com maior razão, no Ceará), as manifestações "pós-modernas" muito raro ultrapassam um repertório de clichês formalistas meramente epidérmicos. Assumem comportamentos bem semelhantes àqueles praticados nos dias, já bem distantes, do ecletismo arquitetônico. Com efeito, aceita-se deslumbradamente o "pós-moderno" como se admitiria qualquer outra novidade divulgada pelas revistas internacionais. Na maior parte dos casos, cobrem incoerentemente estruturas de concreto armado ou de aço, sólidas e racionalmente resolvidas, com trajes de fantasia, inquestionáveis versões de *kitsch* arquitetônico.

Tipologias arquitetônicas

Algumas teorias arquitetônicas tem intentado analisar a arquitetura segundo o conceito de tipologia. Trata-se de noção nem sempre muito precisa pois as tipologias aparecem às vezes confundidas com programas arquitetônicos.

As tipologias, quer dizer, o estudo dos "tipos" arquitetônicos, seriam modos de organização formal, visivelmente correlacionados com esquemas estruturais ou com orgarizações geométrico-espaciais. Não se deve esquecer que as análises tipológicas, quer envolvendo métodos diacrônicos quer sincrônicos, são constestadas de modo veemente por muitos teóricos.

Como exemplo elucidativo dos estudos de tipologias, tomemos as edificações destinadas ao culto (igrejas, templos). Haveria igrejas do tipo basilical, igrejas em cruz latina, em cruz grega, em semicírculo, isto para não retrocedermos a um passado mais distante, quando depararíamos com os templos gregos retangulares ou com os templos romanos circulares. Como subsídio a estas exemplificações, poderíamos ainda acrescentar as tipologias da casa de morada, bastante mutáveis com os lugares e com os tempos.[17]

17. Os antigos lotes, profundos e estreitos, da parte central da cidade conduziram a certas tipologias fortalezenses de morada bem características, marcadas pelo emprego de longo corredor de interligação dos cômodos (sala de visita, quartos e sala de refeições) e de anexos de serviço na parte posterior das casas.

Espaço Arquitetônico

O espaço arquitetônico é inerente à própria arquitetura. Entretanto, as considerações específicas sobre esse truismo vieram a despertar especulações apenas em dias mais recentes.

O entendimento do espaço interior das edificações como um traço caracterizador de uma obra de arquitetura é matéria somente discutida neste século. Alguns autores têm feito considerações pertinentes, observando que no decorrer da história a arquitetura ora se define pelo seu espaço interior ora por seu espaço exterior. Este último, ao inter-relacionar o edifício com o meio ambiente ou, mais claramente, com outros edifícios, demarca o chamado espaço urbano.

A dicotomia entre espaço interno e espaço externo já não desperta hoje maiores debates, pois é comum ambos serem considerados separadamente ou conjuntamente, dependendo do projeto ou do projetista.

Gideon faz observações correlatas em estudo diacrônico do espaço, no trabalho intitulado – As três concepções do espaço na arquitetura.[18] Para o autor, "o começo da arquitetura está intimamente ligado ao desenvolvimento de um sentido de ordem, em sentido vertical e de seu corolário, o plano horizontal". (p. 3)

Isto posto, Gideon vê três concepções do espaço arquitetônico:

1. a arquitetura como volumes de espaços radiais;

2. a arquitetura como espaço interior;

3. a arquitetura como volume e como espaço interior.

Numa perspectiva histórica, identifica no primeiro grupo "as primeiras civilizações superiores: Egito e Mesopotâmia" e, mais explicitamente, a da Grécia ("tanto as pirâmides como o Partenon se alçam como volumes no espaço"). (p. 4)

Do segundo grupo, participam as "arquiteturas romana, medie-

18. GIDEON, S. *Arquitectura, fenómeno de transición*, p.3-7

val, renascentista e barroca. Nascido em Roma (esse segundo grupo), desenvolveu-se no Ocidente, pelo que poderíamos chamar espaço interior, esvaziando-o e abrindo-o por meio de janelas". (p. 5)

A terceira concepção de espaço ocorre no século XX, quando "o desenvolvimento tecnológico progrediu com rapidez e penetrou no *habitat* humano. "Ainda assim, acrescenta o teórico, "existem ainda poucos edifícios que expressem plenamente a síntese de volume e espaço interior, própria da terceira concepção do espaço" (p. 7), "num duplo e simultâneo desejo de liberdade e ordem". "Há muitos indícios de um grande desenvolvimento nesta direção", comenta Gideon, encerrando a *Introdução* do seu estudo. (p. 8)

A Imagística

Trabalhos diversos, totalmente desligados do pensamento vitruviano, têm encontrado aceitação contemporânea. Uns buscam avaliar a obra de arquitetura no campo da produção de imagens, enquanto outros, também pouco numerosos, pretendem incluir a arquitetura no âmbito da semiologia.

Mais à frente, faremos considerações relativamente prolongadas sobre os últimos, ao contrário dos primeiros, aos quais dedicaremos apenas algumas linhas.

Os estudos ligados ao campo da produção de imagens vêem a História da Arte (e da Arquitetura) como uma História das Imagens. São formulações de procedência alemã, desenvolvidas particularmente por Erwin Panofsky (1892-1968). Este autor identifica três níveis de análise, ou melhor, três fases de aproximação, denominadas: 1. descrição pré-iconológica; 2. análise iconográfica; 3. interpretação iconológica. Há, para Panofsky, diferenças fundamentais entre "iconografia" e "iconologia".[19] Iconografia, seria, enfim, o estudo puro e simples das imagens, e iconologia, o estudo interpretativo das imagens.

19. PANOFSKY, E. *Iconography and iconology*, p.32-3 e 40-1. Iconografia e iconologia são vocábulos de formação grega (*eikon* = imagem).

Semiologia Arquitetônica

Examinadas embora de maneira concisa variadas correntes de análise arquitetônica, finalmente chegamos ao propósito inicial da minha participação neste Seminário, ou seja, a possível identificação de uma semiologia na arquitetura.

Nesse campo, recorremos às tentativas formuladas por arquitetos italianos. E, se digo tentativas, é porque, a meu ver, os autores não concluem em definitivo suas exposições. Na verdade, muitas vezes procuram trasladar, à arquitetura, os estudos ligados a "objetos", proposições dos franceses Pierre Boudon, Jean Baudrillard, seguidas por Abraham Moles e outros.

Semiologia dos objetos

As considerações desses teóricos procuram estudar os "objetos", tomados como criações humanas, diferindo das "coisas", que são produtos da natureza. Sempre se preocupam com o objeto industrializado, não lhes interessando o produto artesanal.

Tentam estabelecer sistemas denotativos e conotativos dos objetos. Boudon considera uma *sintaxe* a noção de economia geral das condições necessárias a uma formação e a uma prática do "objeto".[20] O mesmo autor acrescenta haver, no código do objeto, classes ou variedades de referências aos seus componentes, as quais seriam – 1. a variedade fônica; 2. a variedade escópica[21] e 3. a variedade escritural. Estas últimas condicionam uma observação do objeto, considerado ora por via de posturas ingênuas ora descendo até as análises efetivadas à luz da qualidade visual mais refinada, a qual, com a sua "leitura", fundamenta o estatuto do "objeto".

Essas considerações semiológicas não nos parecem interessar diretamente, pois os estudos do "objeto", delas decorrentes, quase sempre se voltam para apreciações sociológicas (estatuto

20. BOUDON, Pierre – *Sobre um estudo do objeto*, p. 98

21. Diz Boudon: "A visão escópica definirá as possibilidades de pesquisas sobre suas formas visuais de apreensão." (BOUDON, P. – op. cit. p. 91). Escópica – do grego *skopein* = ver.

social), para o desenho industrial (reprodução mecânica de protótipos) e para as chamadas realizações *kitsch*.[22]

Posição pessoal sobre o problema

Por força de certas considerações pessoais, evito envolver-me diretamente em análises ditas de semiologia arquitetônica. Deste modo, para desenvolver o tema que me foi proposto, prefiro recorrer a terceiros.

Confesso minhas inibições em aceitar os modos de interpretação semiológica da arquitetura e justifico-me, abrigado em dois conceitos para mim básicos:

1. os atuais estudos de semiologia arquitetônica são embrionários e, portanto, sujeitos a aprofundamentos, revisões e inaceitações.
2. a inclinação, que mantenho, por outras correntes interessadas no uso funcional explícito da arquitetura, embora admita o recurso dos usos simbólicos, à guisa de conotação. Preocupam-me o social e o econômico na arquitetura, conquanto aceite quaisquer ampliações fluidas de inúmeros vetores. As duras condições de produção de arquitetura num meio difícil, como o nosso, talvez tenham direcionado minhas preferências, sem me permitir enveredasse por novos caminhos.

22. O vocábulo alemão *Kistch* começou a ser divulgado no mercado de arte de Munique em fins do século XIX, designando trabalhos baratos. Posteriormente adquiriu trânsito internacional, ganhando significado pejorativo, de definição complexa e até difícil de ser explicado (seria mais fácil apontar-se do que se trata). Embora de modo não exato, corresponderia ao vocábulo "brega", corrente em gíria brasileira atual. A caracterização do *Kitsch* pode ser tentada nela enunciação de alguns dos seus traços marcantes, aqui apanhados na obra O *Kitsch*, de Abraham Moles, tais como: "O *Kitsch* é a negação do autêntico: entre a arte e a desordem há uma vasta praia de *Kitsch*. O objeto *Kitsch* se define por uma alteração de sua funcionalidade (por exemplo: miniatura de vaso sanitário de louça usado como cinzeiro). O *Kitsch* peca pelo irrealismo das dimensões. Num sistema de aspirações *Kitsch*, quanto mais melhor ('Que se poderá colocar ainda neste espaço vazio?'). O *Kitsch*, pela multiplicidade dos seus aspectos artísticos – música, pintura, decoração, arte religiosa, serviço de mesa etc, torna-se proteiforme – é o mau gosto do bom gosto, a mistura de categorias, a alegria de viver, a ausência de esforço, tudo mesclado na panela da antiarte. O *Kitsch* é a antiarte naquilo que a arte comporta transcendência e desalienação. O *Kitsch* atribui ao indivíduo a função de prazer ou antes, de espontaneidade no prazer, bastante estranha à idéia de beleza ou de feiúra transcendentes. O *Kitsch* deve ter nascido de um conflito entre o romantismo e o conforto (1860-1890)."

De qualquer modo, conquanto se me afigure problemático transpor os fundamentos da lingüística para um obra de arquitetura, não me furto a examiná-los. Todavia, como disse, eu me apoiarei na opinião de terceiros, buscando particularmente os pontos de vista de teóricos italianos, aqui muitas vezes transcritos literalmente. Gostaria de ampliar o quadro das transcrições ao quanto me parece necessário à melhor clareza da exposição. Infelizmente, obrigo-me a restringir as minhas apreciações, a fim de não me prolongar demasiadamente.

O ponto de vista de Argan

Entre aqueles a quem recorro, cito preliminarmente Giulio Carlo Argan (1909-1992), nome respeitável no campo dos estudos de História e de Crítica da Arte, conhecido por sua isenção apreciativa.

Transcrevo Argan, sem acrescentar quaisquer comentários pessoais meus, pois suas palavras se bastam:

> *"No campo dos estudos sobre arte, o estruturalismo lingüístico vem pressionando as investigações, ainda em estado experimental, restringindo-se principalmente ao âmbito da arquitetura.*
>
> *"O objetivo da investigação se centraria em um chamado fator comum a todas as manifestações artísticas – a unidade mínima constitutiva do fato artístico, quaisquer que sejam o lugar, o tempo e a cultura que o produzem.*
>
> *"Bem à frente do conceito de forma, cuja validade fica limitada às culturas que situam a arte como representação interpretativa da realidade, portanto, como um ato de conhecimento; bem à frente do conceito de imagem, que limita a atividade artística à esfera da imaginação – o conceito de signo figura hoje como o único a valer indiscriminadamente para todos os fenômenos artísticos, permitindo assim uma delimitação precisa da área fenomênica da arte.*
>
> *"O estudo do signo (semiologia) parece tender a subtrair o estudo da arte às metodologias históricas para transformá-la em ciência absoluta, substituindo a mutabilidade da interpretação pelo trabalho rigoroso de*

decifrar os signos mediante a determinação dos códigos adequados. Atribui-se, portanto, precisamente ao estudioso da arte a missão específica de decodificar as mensagens sígnicas. Como os signos são significantes, o problema da arte ficaria englobado no problema da comunicação.

"Está aberto, mais do que nunca, o debate sobre a possibilidade ou a legitimidade de distinguir a mensagem estética da mensagem puramente informativa."[23]

O ponto de vista de Cesare Brandi

Afirmações mais categóricas e iguais dúvidas na verdade se encontram nos textos de Cesare Brandi. Não se deve esquecer que esse autor busca interpretações semiológicas em conceitos sausurreanos, sejam de significado + significante = signo ou sejam na antinomia langue/parole.[24]

Os trechos de *Uma analise semiológica da arquitetura*, de Brandi[25], ora transcritos, dão idéia do pensamento do teórico:

"A possibilidade de realizar uma análise da arquitetura consoante o ponto de vista semiológico parece apresentar dois níveis.

"Primeiro – o fato de que nenhuma obra arquitetônica em qualquer civilização conhecida é um ato gratuito. Na verdade, sempre respondeu a determinadas necessidades individuais e coletivas, de modo que, identificando um uso, trá significá-lo.

"Em segundo lugar, porque toda obra arquitetônica, ao se realizar, requereu uma articulação que não se exaure no campo da técnica, mas se traduz por uma série concatenada de elementos que respondem a uma concepção de conjunto.

23. ARGAN, G.C. & FAGIOLO, M. – *Guida alla Storia dell'Arte*, p. 31-9 (na tradução portuguesa, p. 40).
24. SAUSSURE, F. de – *Curso de linguística general*. A propósito, lembre-se de que Vitrúvio também fala em "significado" e "significante": "Como as demais artes, principalmente a arquitetura tem aquelas duas coisas de significado e significante. Significado é a coisa que se propõe tratar. Significante é a demonstração da coisa com razões científicas (Vitrúvio, op.cit. Livro I, cap. I – trad. Agustín Blánquez). O sentido conferido por Vitrúvio aos dois vocábulos entretanto difere totalmente daquele empregalo por Saussure.
25. BRANDI, Cesare – *Struttura e architettura*, p. 35-8.

"Toda obra de arquitetura identificará, portanto, uma função particular, ainda que generalizada: será casa, templo, edifício termal, arco do triunfo. Mas, além disso, a concatenação dos elementos promoverá a condição similar àquela que uma língua oferece: os elementos figurarão como signos arquitetônicos, os quais, de modo paralelo aos signos lingüísticos, poderão parecer que constam de um significante e de um significado. A este paralelismo se acrescenta o da pluralidade da fenomenologia arquitetônica, que mostra correspondência na pluralidade das línguas.

"Há também outra analogia. Apesar da arbitrariedade do signo arquitetônico, os casos de motivação são mais freqüentes na arquitetura, enquanto nas línguas oferecem somente onomatopéias. A arbitrariedade do signo arquitetônico pode ser demonstrada com o fato de que, se a união não fosse arbitrária (semelhante às do significante e do significado), deveríamos ter uma arquitetura única, em lugar da sucessão e da superposição de estilos. O signo tem assim conseguido êxitos arquitetônicos muito diversos no correr da história, dado que, pelo menos até o século passado, em todas as civilizações e em todas as épocas, as necessidades satisfeitas pela arquitetura quase sempre foram comuns."

Brandi admite, além do mais, a possibilidade de se proceder, na arquitetura, a um sisteta de análises que podem transitar do gramatical ao sintático, do fonético ao fonológico, "naturalmente levando em conta a matéria diferente que caracteriza as expressões lingüísticas e a arquitetura."

Como exemplificação, ampara-se nas realizações gregas, "talvez o expoente mais claro da formalização arquitetônica", realizações nas quais "será possível reconhecer, em primeiro lugar, uma gramática (uma norma, dizemos nós) que considera as diversas partes das ordens como declinações."

Ordens, tento explicar, na arquitetura grega são seqüência de mesmos elementos constitutivos semelhantes, executados de conformidade com sistemas de proporsões relativamente pouco variáveis. Obedecendo a uma organização modular (canônica), as ordens caracterizavam formalmente uma edificação ou, mais restritamente, um templo. Havia duas ordens e uma variante, a saber - a ordem dórica,

de aspecto despojado e robusto, e a ordem jônica, esbelta e elegante. A ordem jônica veio a comportar uma variante, a ordem coríntia, de amplo emprego durante o período helenístico e em Roma.

Os elementos compositivos de uma ordem associavam-se para constituir novos elementos, os quais, reunidos, por sua vez formavam o todo. Assim, na ordem jônica, por exemplo, base, fuste e capitel compunham uma coluna: a base, por sua vez, constava de plinto, toros e escócia; o fuste às vezes formava uma unidade, mas o capitel figurava invariavelmente com a união de ábaco e equino, embora tivessem mudado com o tempo a posição das volutas do equino da ordem jônica tal como o perfil do equino dórico. O travejamento superposto às colunas – o entablamento, na ordem dórica, era em quaisquer casos formado pela integração da arquitrave com o friso, este último ritmado por um correr de métopas.

As mutações do conjunto provinham não tanto do modo de associação desses elementos mas do sistema de proporções emanado do cânon escolhido. Essa espécie de norma é que, ao ver de Brandi, aparece como uma "gramática que considera as diversas partes das ordens como declinações" ou "uma sintaxe que rege a concatenação dos diversos elementos das ordem como na seqüência da frase". Assim, a "gramática" surgiria num primeiro plano, aparecendo, "em segundo lugar, uma estilística, que determina e equilibra as diversas combinações dos elementos estudados pela gramática e articulados pela sintaxe."

Todavia, quando se supõe que Brandi vai imergir no seu estudo de analogias, com o qual "permitiria englobar (a arquitetura) no campo da lingüística ou, pelo menos, no da semiologia", eis que o teórico recua, levantando dificuldades preliminares ao declarar que "uma análise mais profunda verá entretanto reduzidas essas analogias a meras coincidências". (!)

Passa então a contra-argumentar, afirmando que "uma língua se define com um instrumento de comunicação e, como qualquer sistema semiótico, transmite mensagens, pelo próprio fato de ser um sistema de comunicação."

Ao verificar que a arquitetura nada pode comunicar, salvo o que realmente é, Brandi acrescenta:

> *"A língua é um código cuja mensagem vem transmitida em palavras. Assim, poder-se-ia considerar a arquitetura ver-*

dadeiramente um sistema de comunicação, como a língua, no qual se identificam paralelismos cativantes?

"Se a essência da língua está na comunicação, a essência da arquitetura não se revela na comunicação. Uma casa não comunica que é uma casa, pelo menos não mais do que uma rosa comunica que é uma rosa. A casa, o templo, o edifício termal se fazem presentes como realidades de fato ou como realidades de arte, mas não funcionam como vias de comunicação, pois transmitirão informações de modo secundário. O aspecto de uma igreja poderá informar se é católica ou protestante, como uma fábrica poderá sugerir se é de cimento ou se trata de uma destilaria. Mas essas informações são vagas e imprecisas: a igreja poderá não estar aberta ao culto e a fábrica poderá estar fora de uso. A aparência dessas edificações não mudará em nada por decorrência dessa inatividade."[26]

Sobre o mais, Brandi lembra que uma língua é uma "articulação dupla", quer dizer, formada "por unidades de conteúdo semântico e por uma expressão fônica, os morfemas." Admite que em arquitetura "poderia haver uma correspondência, ou melhor, uma equivalência de morfemas". Seria o caso de um capitel dórico ou coríntio, cujos elementos formais constitutivos "parecem articular-se como fonemas: colarinho, equino, ábaco".

Brandi, porém, logo desfaz a hipótese, esclarecendo que os elementos formadores do capitel "não correspondem a unidades distintas mas a unidades significativas em si mesmas, que não podem ser decompostas nem analisadas. Um capitel não tem o significado de capitel porque é um capitel (quer dizer, já é um capitel, dizemos nós).

Como se vê, Brandi levanta dois pontos básicos que dificultam interpretações linguísticas da arquitetura: por um lado, a arquitetura não transmite mensagem; por outro, os componentes de uma edificação não constituem unidades com qualquer significado que não sejam o que elas próprias são.

26. BRANDI, Cesare – op. cit. p. 150.

O ponto de vista de Renato De Fusco

Entre outros autores italianos interessados em formular análises semiológicas das obras de arquitetura, cito Renato De Fusco, arquiteto e teórico.[27]

De Fusco pede a revisão dos instrumentos críticos tradicionais, principalmente os semiológicos. Argumenta que, por participar da vida social, a arquitetura deve ser incluída no âmbito das atividades contemporâneas por via de "uma ressemantização da sua linguagem (arquitetônica)". Lamenta que a procura de aspectos representativos e comunicativos da arquitetura "aconteça num momento em que esta se apresenta com a maior carência semântica de sua história" (p. 150). "Hoje, diz, "há uma crise arquitetônica" que se reflete "na falta de linguagem e na falta de valores", vendo, na possibilidade de identificação de significado e valor, "contribuições semânticas axiológicas".

De Fusco cita Gillo Dorfles, seu compatriota, autor que atribui os problemas e as dificuldades de análise semiológica à falta de comunicabilidade entre artistas e público, fruto de uma crise semântica, em conseqüência do valor hoje posto nos aspectos simbólicos e estruturais. Assim, apontando como resultado, uma "perda da antiga de codificação e do carácter cognoscitivo", finalmente conclui:

> *"A lingüística e a ressemantização da arquitetura requerem o auxílio de outras disciplinas. Deve-se admitir o fato de que a arquitetura significa, embora com um significado sem precisão lingüística". "Significado aqui visto como um processo que liga os objetos, os eventos, os seres a 'signos' capazes, por sua vez, de evocar objetos, eventos e seres". (p. 150)*

De Fusco aceita o fato de muitos teóricos não considerarem nem a arquitetura nem a arte como linguagem, pois as filiam à linha da puro-visualidade, a um fenômeno gestáltico.[28] "Na arte,

27. FUSCO, Renato de – *Architettura come mass medium*, p. 150.

28. *Gestalt* – vocábulo alemão que de um certo modo pode ser traduzido por forma. Entretanto, subentende um sentido de organização, de estrutura de unidades orgânicas que se individualizam e se limitam no campo espacial e temporal da percepção e da representação. A *Gestalttheorie*, em conseqüência, é uma teoria psicológica ligada à percepção e à representação das formas, preocupando-se com a organização sensorial, quer dizer, com as qualidades sensíveis e as qualidades formais. Segundo a teoria da *Gestalt*, "as formas podem apresentar uma articulação interior, cuja percepção corresponde a diferentes modos de organização, em que a parte de um todo é algo diferente dessa parte isolada ou em outro todo" (GUILLAUME, P. – *La psicología de la forma*, p. 25); ver também KOEHLER, W. – *Psicologia de la forma*).

admite De Fusco, há um quociente lingüístico e um não lingüístico por meio dos quais advém um gênero de comunicação diferente, enquanto o consumo da comunicação procede sobretudo do primeiro quociente lingüístico". Deste modo, "os graus de fuição da arte se arrimam numa experiência estética, que é mais histórica e cultural do que semântica, como também mais estética e estrutural" [do que semântica].

Entretanto, afirma encontrar autores para os quais a arquitetura "é uma linguagem, mas com peculiaridades que impedem a generalização, visto seus atributos lingüísticos oferecerem uma ambigüidade, uma polissemia, uma discursividade *sui generis* que nega em definitivo o carácter referencial da linguagem artística". (p. 150)

Como se percebe, De Fusco defende sua posição mas não se desvencilha da dúvida, deixando subsistir sempre um tatear afirmativo que não se consuma.

As considerações de De Fusco, como vimos, não formam um todo coeso. Baseam-se em hipóteses ou apelos de "ressemantização" da arquitetura. Não tratam dos fatos de modo conclusivo.

O ponto de vista de Umberto Eco

Entre os autores italianos preocupados com semiologia arquitetônica, Umberto Eco deve ser aquele que mais se envolveu com a busca de analogias lingüísticas.

Neste particular, impõe-se mencionar seu trabalho *Para uma análise semântica dos signos arquitetônicos (In: As formas do conteúdo*, 1974), com texto longo, complexo e até confuso, de que me permito apresentar um resumo, transcrevendo-lhe trechos, acompanhados de comentários concisos.

Eco afirma que a semótica estuda todos os aspectos da cultura como processos de comunicação. Isto porque "ou os processos são propriamente de comunicação ou funcionam como processos de comunicação". Todavia, acrescenta: "É óbvio que, nesse sentido, uma Semiótica da Arquitetura representa um dos processos cruciais da pesquisa semiótica".

> "*A Arquitetura*, explica Eco, *consiste de objetos físicos concretos (manufatos) que delimitam espacos (externos e internos relativamente ao objeto)*", participando, portanto, de um processo de comunicação por meio de "*signos*

arquitetônicos definidos como um sistema de manufatos e espaços circunscritos, os quais comunicam funções possíveis, com base em sistemas de convenções (códigos)". Os signos formam "*uma unidade do código arquitetônico*". *(p. 135)*

Nesses sistemas, Eco busca distinguir os simples processos de estimulação (degrau de uma escada em que tropeço no escuro) dos processos de significação (escada apreendida cono uma articulação de elementos, no seu conjunto, reconhecidos como "máquina de subir").

Neste último caso, esclarece Eco, a escada pode "comunicar a função possível – 'subir', sem contudo permiti-la. Isto significa que o aspecto comunicacional, em arquitetura, prevalece sobre o aspecto funcional, e o precede." Assim, "o objeto arquitetônico é um significante que denota um significado". (p. 136)

Quanto ao aspecto funcional, Eco vê aliás duas modalidades: as *funções primeiras*, que são as "funções propriamente ditas (subir, tomar ar, receber luz, viver junto)" e as funções segundas, aquelas que "a História das Artes ou a Iconologia preferiram classificar com os 'valores simbólicos' da Arquitetura". Eco recorre, como exemplificação, à arquitetura gótica, na qual, além das *funções primeiras*, figuram funções segundas, que transmitem "sentimento místico, recolhimento, deferência".(p. 136)

Consoante o ver de Eco, esses aspectos funcionais constam de processos de denotação e de conotação, que o levam à seguinte conclusão: "Naturalmente, para muitos objetos arquitetônicos, a comunicação das funções segundas é mais importante (social e ideologicamente) do que a comunicação das funções primeiras. Por isso, o termo *função* não deve ser entendido no sentido restritivo que lhe atribui o funcionalismo clássico." (p. 136)

Desenvolvidos esses conceitos, Eco busca comparação direta com a lingüística, tentanto encontrar o que chama "palavra arquitetônica". E pergunta: "o que é um semema arquitetônico[29],

29. "*Semema* – combinações de subunidades significativas (v. sema) com elementos concretos percebidos na fala. Ex.: a forma *osso* possui os sememas *parte do esqueleto animal*, calcificado, duro, branco etc" (BORBA, F. S. – op. cit. p. 126). "*Sema* – traço pertinente a uma unidade lexical; traço semântico que distingue um vocábulo de outro no mesmo campo conceitual. Ex.: *cão/gato* os sememas são canino e felino respectivamente" (BORBA, F. S. – op.cit. p. 125). Em grego, *sema* significa marca, sinal, senha.

isto é, que significantes – em arquitetura – comunicam um significado especificamente arquitetônico?". "O significante seria um lexema, no caso, porém, dito um "morfema"[30], isto é, "um complexo de qualidades formais". (p. 137)

Eco não se furta de criticar seus patrícios (alguns já citados neste trabalho, tais como De Fusco e Dorfles), incursos no "equívoco" de uma "falácia estética", por fazerem "distinção entre Engenharia Civil e Arquitetura". A primeira procuraria satisfazer "funções práticas (um galinheiro, um hangar ...)", enquanto a arquitetura consistiria em articular espaços que permitem o exercício de funções práticas mas também "avaliadas por sua auto-reflexividade estética". (p.137-8)

Eco, porém, se preocupa com o que denomina "unidades pertinentes a um sistema de configurações espaciais pré-arquitetônicas", (por ele) chamadas "*choremas* – do grego *chora* = espaço"[31]. Em seguida, recorre a "uma relação ... que pode existir também entre dois seres humanos em uma planície deserta", quando "a arquitetura ainda não intervém". Nessa relação, Eco demarcaria uma unidade de sistema não espacial, mas antropológico ou, mais amplamente, uma unidade de sistemas de funções sócio-antropológicas. (p. 140)

> "A Arquitetura, conclui Eco, *somente comparece quando um objeto físico estabelece a distância entre interlocutores.* Esse espaço "*não é um significado do objeto arquitetônico mas uma de suas características (marcas) morfológicas*". *(p. 140)*

30. "*Lexema* – unidade lexical... O conjunto de lexemas forma o léxico da língua". "*Morfema* – A lingüística conceitua os morfemas como unidades responsáveis pela estrutura da língua: são os seus elementos gramaticais. Indicam, pois, os acidentes gramaticais e consistem de desinências, afixos etc., que se opõem às raízes ou semantemas. (BORBA, F. S. – op. cit. p. 91 e 100). Em vez de *lexema*, Eco prefere empregar *morfema*, certamente visando à raiz etimológica do vocábulo, dirigida para um sentido específico de arquitetura. Sem dúvida, refere-se a uma unidade arquitetônica, a um componente *formal* básico (em grego – MORPHÉ significa forma, figura, aparência).

31. A versão brasileira explica (p.140): "Choremas – do grego *chora*, espaço". O tradutor talvez melhor tivesse escrito: "Coremas – do grego *cora*, espaço". Sem dúvida, consoante a transliteração do grego para o latim seria *choremas* e **chora**. Entretanto, ao serem assim lidos em português, os vocábulos sofrem alteração prosódica, podendo ser confundidos com flexões do verbo chorar... (Em grego χω'ρα, ας e também χωρος, *ou* = espaço, praça, região, lugar. Não confundir com χορο'ς, ov- ou = dança, côro.

Interessado pelas funções "apoio" e "suporte", Eco procura saber se as "funções comunicadas pela arquitetura são apenas funções construtivas (sustentar-se, elevar-se verticalmente etc) ou também funções biofisiológicas (apoiar-se, sair)." "Estaríamos tentados a chamar as segundas de funções sintáticas, e as primeiras (grosseiramente), de funções semânticas...". "A coluna comunica semas como 'verticalidade' ou 'impenetrabilidade'...". Considera, porém, naquele passo, "irrelevantes as distinções entre funções biofisiológicas e funções construtivas", na expectativa de que uma "representação mais acurada possa distinguir os dois momentos". (p.150)

Eco prossegue, desenvolvendo o "modelo de análise componencial do signo/*coluna* em um contexto". Considera a coluna numa *relação vertical* (relacionada com a parte de cima e com a debaixo), numa *relação horizontal* (relacionada com as partes laterais), alargando esse sistema de relações para com as partes superiores dos edifícios, para com as partes inferiores e para com os vazios. (p. 151)

Ao esclarecer que a sua semiótica arquitetônica procede desses conceitos, Eco se ampara "em obras explicitamente construídas para fornecerem antes de mais nada experiências estéticas, ricas de 'funções segundas' e pobres de 'funções primeiras' (ou melhor, que sacrificam totalmente às funções primeiras as funções segundas)" (p. 138) (neste ponto, antecipando comentários, peço atenção para a atitude contraditória de Eco, relativamente ao que criticou em De Fusco e Dorfles).

As articulações do espaço, para Eco, significam modos de subdividir "todas as possíveis articulações e disposições espaciais (substâncias de expressão) com o fim de comunicar, entre todas as possíveis funções que o homem pode executar no contexto de cultura (substância do conteúdo) uma série de funções especificadas e definidas por um sistema de unidades culturais (o sistema dos sememas) que representa a forma do conteúdo". (p. 139)

Eco tenta explicar o significado de "uma coluna solitária" de uma ruína arquitetônica ou de "uma coluna isolada (*nova*) erigida para fins comemorativos". Neste caso, enfatiza "os traços morfo-históricos, isto é, contemporaneamente sincro-diacrônicos" (p. 151), traços esses "típicos da arquitetura e de comunicações visuais em que os significantes não se consomem no instante da emissão, com

o *flatus vocis* da linguagem verbal mas permanecem no tempo". (p. 152)

Umberto Eco não se preocupa apenas com elementos materiais, mas trata também dos vazios, do espaço entre duas colunas, embora estas muitas vezes sejam empregadas com funções meramente decorativas, com o fim de valorizar outros componentes.

Por fim, conclui sua exposição com uma "Última advertência", ora parcialmente transcrita:

> *"Os traços morfológicos são expressos por comodidade em termos verbais, mas poderiam ser expressos em termos icônicos ou por meio de alguma notação simbólica.*
>
> *"Quanto aos traços semânticos, apesar de também expressos em linguagem verbal, referem-se não a entidades lingüísticas e sim a unidades culturais traduzíveis em significantes lingüísticos de vários tipos.*
>
> *"Neste sentido, encontra-se uma nova função, bastante útil, de uma análise semântica da Arquitetura. Enquanto, a nível da linguagem verbal, tanto a definição dos significantes quanto a definição dos significados como unidades culturais deve efetuar-se através da linguagem verbal, na Arquitetura, significantes e significados são expressos por notações (lingüísticas ou de outro tipo) que não são notações arquitetônicas. Achamo-nos, assim, face a um sistema de comunicação que requer, para ser representado, diagramas muito complexos (dos quais aqueles propostos não passam de um mínimo e falho exemplo[32] mas que nos permite, todavia, analisar a diferença entre significantes e significados sem nos tornar vítimas da ilusão semântica própria da linguagem verbal, onde ambas as entidades devem ser indicadas através de outros significantes lingüísticos". (p. 154)*
>
> .....
>
> *"Uma análise componencial da Arquitetura prova-nos que toda marca semântica do signo é um interpretante verbal (ou de outra natureza) e demonstra-nos que a análise*

32. Eco apresenta vários "diagramas" ("repertórios de conotações", "análise componenciais do signo") bastante complexos, aos quais alude.

sêmica jamais se encerra mas deve remeter a uma contínua definição semântica dos seus instrumentos, realizando semiose ilimitada."

"Isso não quer dizer que em certos momentos, experimentais e de laboratório, o processo ilimitado da semiose não possa ser convencionalmente detido. Neste caso, fizemo-lo para demonstrar que certos objetos arquitetônicos, fora ou dentro do contexto, mas sempre enquanto objetos isolados, podem ser portadores de significados e, portanto, devem ser considerados como as unidades pertinentes de uma Semântica da Arquitetura, os signos que a cultura reconhece e organiza um sistema estruturado. Mas se, e como, é um sistema estruturado, eis o que falta demonstrar." (p. 154)

A conclusão exposta por Eco na última fase do texto ora transcrito é reticente e até certo ponto frustra todo o enunciado. Nada há pois o que comentar.

A semiologia de Charles Peirce

É possível talvez existirem outros caminhos para uma apreciação semiológica da arquitetura diversos daqueles oferecidos pela lingüística saussureana.

Nesta hipótese, portanto, não seria temerário pedir-se ajuda às proposições de Peirce, inseridas em suas conferências sobre Pragmatismo.[33]

Não conheço interpretações semiológicas de arquitetura baseadas na teoria do signo, de Peirce. Entretanto, como aplicação mais ampla, referida à cidade, à "leitura" da cidade, contamos hoje com um trabalho recentemente publicado por Lucrécia d'Alesso Ferrara.[34]

Charles Sanders Peirce (1839-1914) é provavelmente a mais importante figura do pensamento norte-americano, cujos trabalhos dispersos tiveram influência sobre os nomes conhecidos de William James e John Dewey. Físico, químico e matemático de formação,

33. PEIRCE, C. S. - *Escritos coligidos*, p. 33-4. *Pragmatismo* - do grego: *pragma, pragmatos* = coisa, fato, objeto, algo concreto, ação.

34. FERRARA, Lucrécia d'Alesso - *Ver a cidade*, p. 34-9. Lucrécia Ferrara se interessa pelo que denomina "o texto não verbal" e sua "leitura". No caso, tenta realizá-la, indicando como "texto" o espaço urbano, ou melhor, a cidade, "espaço privilegiado da leitura não-verbal", que deve ser considerada sob "múltiplos e simultâneos aspectos".

Peirce dedicou-se à lógica e à filosofia, em cujo estudo ingressou pela análise apaixonada da obra de Kant. Nesses últimos campos da atividade intelectual, conquistou sólido prestígio, procurando estabelecer elos entre o experimentalismo da física e o pensamento filosófico, consubstanciando suas idéias em um sistema geral que denominou "Pragmatismo".

Na formulação de conceitos definidos, envolvendo realidade, força, peso, dureza (propriedades físicas evidentes e quantificáveis), Peirce, preocupando-se com semiologia, elaborou sua teoria dos signos.

O filósofo abre perspectivas novas com a sua definição de signo e com a proposição de diversos gêneros de signos. Não se fixa numa espécie única, mas vê pelo menos três gêneros de signos, por ele denominados – *ícones*, *índices* e *símbolos*, definidos respectivamente pela *representação figurativa* (semelhança formal), pelo *indício* (relação de causa e efeito) e *pela falta de relação causal* (sem "similaridade", porque convencional). Assim, um desenho de um objeto seria um "ícone"; a fumaça, ao indicar o fogo, o incêndio, constituiria um "índice", enquanto uma bandeira se apresentaria como um "símbolo".

Segundo Peirce, o símbolo figuraria como o "gênero relativamente genuíno", enquanto o índice seria "reativo", isto é, "um signo de reação, relação efetiva com o objeto". O ícone apareceria como "quantitativamente degenerado", podendo "indubitavelmente ser dividido de acordo com as categorias": "um ícone puro não traça qualquer distinção entre si e o objeto". (*op.cit.* p. 33)

No desenvolvimento de idéias correlatas, Peirce considera os fenômenos como integrantes de três categorias expressas sob as denominações de primariedade, secundariedade e terciariedade.[35] A primeira categoria refere-se a fenômenos que independem dos demais, enquanto as segundas manifestam um grau de dependência direta de um outro fenômeno. A última das categorias considera fenômenos gerados por relações tríplices,

35. A fim de evitar a ambiguidade, preferimos empregar as expressões "primariedade", "secundariedade" e "terciariedade", em vez de "primeiridade", "secundidade" e "terceiridade", como aparecem na tradução brasileira dos escritos de Peirce.

entre os quais figuram os signos, quer dizer "algo que representa alguma coisa para alguém".

O modo amplo como Peirce entende as questões de semiologia, sem restringi-las à comunicação verbal, tem encontrado aplicação particularmente no campo da comunicação visual de massa. Nesse setor, as mensagens variam desde a representação direta e clara dos "ícones" até o emprego dos "símbolos".

Naquele primeiro caso, dos "ícones", ocorre o recurso à semelhança formal. Assim, uma fotografia ou o televisamento de uma apetitosa iguaria, ao representarem figurativamente o produto exposto à comercialização, constituem um "ícone".

Quanto ao aspecto de similitude, conviria lembrar que raramente deixa de haver uma referência icônica, uma relação de "contiguidade" quando lidamos com os outros dois gêneros de signos ("índices" e "símbolos"). Casos há, porém, em que um "ícone", ao perder a referência original para com sua representação figurativa, pode funcionar como "símbolo". Como exemplo, cito a concha (*shell*), que constitui a marca comercial da firma inglesa Shell. De início, a concha seria um "ícone", tendo sido todavia transformada em "símbolo", quando aplicada posteriormente em países não anglófonos, como é o caso Brasil.

O "símbolo", por força da própria eliminação da relação causal, tem a decodificação de sua mensagem conseqüentemente dificultada. Eis porque é comum fazer o "símbolo" acompanhar-se de mensagem escrita até que o seu significado seja apropriado massivamente, por via de emissão informativa poderosa e freqüente.[36]

A aplicação da semiótica peirceana à arquitetnra parece bastante restrita. No fim de contas, não é preciso explicar por meio de mensagem escrita que uma porta é uma porta, se está fechada, se está aberta. No caso de serem usadas, as mensagens apareceriam como aquelas do tipo "entre sem bater", "proibida a entrada de estranhos", "chefia" etc, indicações que de nenhum modo alteram a

36. Saussure admite a relativa arbitrariedade no seu conceito de signo (não se trata de símbolo, aliás). Afirma, em "o arbitrário absoluto e o arbitrário relativo": "somente alguns signos são arbitrários; em outros, intervém um fenômeno que permite reconhecer graus no arbitrário sem suprimi-lo: o signo pode ser relativamente motivado" (op. cit. p. 219).

função essencial de uma porta ou de sua aparência física nem do espaço a que dá acesso.

À parte essas considerações de utilitarismo funcional, tomemos recursos empregados consciente ou inconscientemente pelos arquitetos em busca de atingir imagens simbólicas e símbolos, usando elementos da linguagem arquitetônica às vezes ligados à idéia de monumentalidade ("linguagem, aqui empregada no sentido figurado a que me referi no começo da palestra e no 1º Seminário). Recorrem à volumetria, principalmente aos contrastes volumétricos, à rítmica proporcionada por determinados elementos compositivos, aos materiais de construção de alto custo, aos amplos espaços circundantes etc.

De qualquer modo, como se vê, a semiologia, ou melhor, essas imagens simbólicas mantêm relação direta com "índices" (peirceanos) de riqueza, o que significa dizer, com elementos demonstradores do poder.

Além do mais, há casos de edificações modestas cuja simbologia de poder pode proceder de "índices" agregados e não intrinsecamente ligados à obra, tais como o aparato policial na vizinhança ou mesmo à entrada de uma delegacia, os tapetes de um interior, a presença de pessoas vestidas com luxo em um salão, fatos e elementos estes que nada tem a ver com a arquitetura...

Conclusivamente, podemos admitir a hipótese de uma análise semiológica da arquitetura com base nas teorias de Peirce, todavia de maneira bastante limitada, considerando "ícones" e "índices", entretanto sem interesse maior para a elaboração (ou decodificação) de um projeto arquitetônico.

Ainda Gillo Dorfles

Parece-me significativo mencionar a opinião de Gillo Dorfles, nome aliás já citado, quando me referi ao ponto de vista de Renato De Fusco. Não apontarei obras específicas de sua vasta bibliografia, aludindo apenas aos dois capítulos finais do texto de *A arquitetura moderna*. Nessa obra concisa sobre a história da arquitetura do século XX, Dorfles faz rápida remissão de trabalhos concernentes à semiótica da arquitetura, comentando autores já referidos nesta

comunicação e outros mais.[37] Defende o ponto de vista de que "o objeto arquitetônico e urbanístico deve ser encarado como capaz de efetuar um certo tipo de informação", de sorte que "é obviamente possível aplicar à arquitetura todo o conjunto de instrumentos lingüísticos e semiológicos hoje amplamente utilizado na análise das diferentes linguagens comunicativas de que o homem se serve." (p. 113) Acha "lícito falar de um 'signo' arquitetônico" (p. 114), ao qual se podem aplicar operações análogas às dos signos de quaisquer linguagens. Como esses signos estão ligados à função que os elementos arquitetônicos exercem, uma vez extinta ou retirada a função, o "significante inicial", evidentemente, perde o "significado", tornando-se difícil ou até impossível a decodificação.

Diante de tal fato, vê-se que "a 'leitura' de um edifício depende de vários fatores mutáveis, como sejam as condições sócio-culturais do observador e a presença de um determinado tecido construído em volta do edifício, isto é, a inclusão do 'signo arquitetônico' num determinado contexto." (p. 116). Assim, descontextualizado o 'signo arquitetônico', nota-se que "a sobrevivência de um edifício antigo dentro de um tecido moderno ou mesmo a transplantação de um edifício antigo para um local completamente diferente possam acarretar inevitáveis 'absurdos lingüísticos' tornando a sua mensagem ineficaz e contraria à razão." Trata-se de "constatação óbvia mas que, à luz dos novos intrumentos de que nos podemos hoje valer, poderá adquirir um maior alcance e ser estudada com precisão e um rigor que dantes não eram possíveis." (p. 116).

A impossibilidade de generalização dos pontos de vista de Dorfles, por ele próprio reconhecida, praticamente os invalida.

*****

Ao encerrar minhas apreciações, volto a insistir no fato de não sou semiólogo nem lingüista, mas apenas arquiteto. Deste

37. A parte final da palestra, concernente às teorias de Eco e de Peirce, não foi apresentada no Seminário por premência de tempo. Pela mesma razão, desisti de me alongar sobre os capítulos finais de *A arquitetura moderna*, de Gillo Dorfles, intitulados "Elementos de Semiótica da Arquitetura" e "Últimos aspectos da crítica arquitetônica" (p. 113-21), em que o teórico se refere a autores ora citados e mais ainda a Charles Morris, Christian Norberg-Schultz (este, tratando de semiótica), Italo Gamberini, Françoise Choay (mais ligada ao urbano), Charles Jenks.

modo, transito por uma linha de considerações um tanto pessoal, às vezes corporativa, se o quiserem, linha presa à aplicação de um entendimento profissional dos problemas, com as devidas conseqüências no âmbito do projeto da edificação. Da edificação isolada, que é a arquitetura, ou da edificação como conjunto, que é a cidade.[38]

Bibliografia

Argan, Giulio Carlo & Fagiolo, Maurizio – *Guida alla Storia dell'Arte*. Florença, Sanzoni, 1974.

____. *Guia de Historia da Arte*. Lisboa, Estampa, 1992 (trad.)

Aulete, Caldas – *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Delta, 1964, 5 v., 2. ed. bras.

Brandi, Cesare – *Struttura e Architettura*. Turim, Einaudi, 1967.

Boudon, Pierre – Sobre um estudo do objeto: diferençar o objeto do objeto. *In: Semiologia dos objetos*. Petropólis, Vozes, 1972.

Borba, Francisco da Silva – *Pequeno vocabulário da lingüística moderna*. São Paulo, Editora Nacional, EDUSP, 1971.

Doufles, Gillo – *A arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

Eco, Umberto – Para uma análise semântica dos signos arquitetônicos. *In: As formas do conteúdo*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 135-54.

Ferrara, Lucrécia d'Alessio – *Ver a cidade*: cidade, imagem, leitura. São Paulo, Nobel, 1988.

Fusco, Renato De – *Architettura come mass medium;* note para una semiologia architettonica. Bari, Pedalo Libri, 1967.

38. Os objetivos da presente comunicação não pedem sejam citadas as contribuições de nomes como Gordon Cullen, Kevin Lynch, Chistopher Alexander e outros de linhas afins. De modo geral, esses autores, interessados em processos operativos, buscam o entendimento da cidade por via de apropriações visuais, estudando meios de percepção dos modos de comportamento social, cultural ou psicológico dos usuários dos espaços urbanos.

GIDEON, Siegfried – *Arquitectura Fenómeno de transición* (las tres edades del espacio en arquitectura). Barcelona, Gili, 1969.

____. *Space, time & architecture*. Cambridge, MIT Press, 1954.

GREGOTTI, Vittorio – *O território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1975

GUILLAUME, Paul – *La psicología de la forma*. Buenos Aires, Argos, 1951.

HAUSER, Arnold – Sociología del Público, t. 4. *In: Sociología del arte*. Barcelona, Editorial Labor, 1977.

KÖHLER, Wolfgang – *Psicologia de la forma*. Buenos Aires, Argonauta, 1948.

MOLES, Abraham – *O Kitsch*: a arte da felicidade. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

MORRISON, Hugh – *Louis Sullivan*, Prophet of Modern Architecture. New York, W. W. Norton, 1962

PANOFSKY, Erwin – *Iconography and Iconology*: an introduction to the study of renaissance art. *In: Meaning of visual arts*. Garden City, N.Y., Doubleday, 1955.

PEIRCE, Charles Sanders – *Escritos coligidos*. São Paulo, Victor Civita/ Abril Cultural, 1974. Coleção Os Pensadores t. 36.

PRAIRIE Avenue Bookshop – 1993/1994 (catálogo). Chicago, s. ed.,1993

QUANTILL, M. & WEBB, B. – *Constance and Change in Architecture*. College Station, Tex., A & M University, 1992.

RASMUSSEN, Steen Eiler – *Experiencing Architecture*. Cambridge, MIT Press, 1962.

RYKWERT, Joseph – Gottfried Semper and the problem of style. *In:* On the methodology of Architectural History. *Architectural Design* 51, 6/7, 1981, p. 11-5.

SAUSSURE, Ferdinand de – *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1968.

SULLIVAN, Louis Henry – *Charlas con un arquitecto*. Buenos Aires, Infinito, 1957.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel – *Dictionaire Raisonné de l'Architecture Française*. Paris, A. Morel, 1868, 10 v.

VITRUVIO (M. Vitruvio Polión) – *Los diez livros de Architectura*. Madrid, Imprenta Real, 1787 (trad. Don Joseph Ortíz y Sanz)

VITRUVIO, Marco Lucio – *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, Iberia, 1986 (trad. Agustín Blánquez)